

## EL PAISAJE ARGENTINO: CONSTRUCCIONES Y USOS

81

### THE ARGENTINIAN LANDSCAPE: BUILDINGS AND USES

**María Teresa Macario**

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Recibido: 5 de septiembre de 2018  
Aceptado: 24 de septiembre de 2018

#### Resumen:

*Este artículo tiene el propósito de trazar un recorrido por algunas imágenes de paisajes en la historia del arte argentino, uniendo distintos enfoques sobre el género del paisaje, sus definiciones, su construcción, su legitimización; y atendiendo a los usos que las imágenes han tenido, habilitando ciertas lecturas, como coloniales o científicas, y obturando a su vez otras posibles lecturas.*

**Palabras claves:** Paisaje, pampa, género, medio, función social

#### Abstract:

*The aim of this article is to trace some landscape painting's path throughout the history of Argentinian art, joining together different points of view upon the landscape genre, its definitions, its building, its legitimization, and enabling some lectures, such as colonial or scientificists, and disabling some others, taking into consideration the alternative uses these paintings could have had.*

**Keywords:** Landscape, pampa, genre, medium, social function

\* \* \* \* \*

#### 1. Introducción

Durante el proceso de conformación del Estado nacional argentino, hacia la mitad del siglo XIX, con su auge en los festejos de Centenario de 1910, los prohombres de la intelectualidad porteña no se anduvieron con paños calientes para sentenciar la región pampeana como un desierto. El pronunciamiento de Sarmiento en su *Facundo* es quizás el más recordado, expresando que “*el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la*

*rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas*<sup>1</sup>. Por otro lado, tan sólo siete años más tarde, Juan Bautista Alberdi escribía en *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*: “¿Qué nombre daréis, qué nombre merece un país compuesto de doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? Un desierto [...] Pero, ¿cuál es la Constitución que mejor conviene al desierto? La que sirve para hacerlo desaparecer”<sup>2</sup>. Unos años más tarde, en el segundo Salón del Ateneo de 1894, Eduardo Schiaffino, cofundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, se enfrenta en una acalorada disputa con Rafael Obligado, escritor e intelectual porteño. Schiaffino, determinante, expone que “la belleza de la Pampa es puramente literaria”<sup>3</sup>, juicio que Obligado reprocha contestándole:

Siempre sospeché [...] que nuestro pintor había visto la Pampa desde las ventanas de un ferrocarril lanzado a escape, durante una sequía, con el aburrimiento y fastidio de tales viajes. [...] Si el pintor que me ocupa conociera bien la provincia de Buenos Aires, no habría escrito tal cosa [...] en la Pampa argentina la línea no está ausente ni falta la ondulación graciosa, ni el paisaje limitado, ni el panorama soberbio<sup>4</sup>.

Desde una posición contraria o favorable, lo cierto es que la geografía de la Argentina resultó un inconveniente para el desarrollo de un proyecto político nacional y moderno. La llanura representó un problema para los pintores que buscaban con urgencia un paisaje nacional, y que no vieron en el horizonte extenso e infinito de la pampa más que un vacío. Schiaffino argumentó que pintar la pampa era imposible, porque no había árboles desde donde podía apreciarse la inmensidad, y los pintores no contaban con modelos previos para representar esa extensión. “*El desierto no fue paisaje*”<sup>5</sup>, explica la historiadora del arte Laura Malosetti Costa, sino apenas un receptáculo escenográfico donde se sucedía el conflicto, la guerra entre la civilización y la barbarie.

Cierto es que, problemática o no, la pampa y sus protagonistas fueron el objeto de un importante número de pinturas. Cabe repreguntar entonces: si el desierto no pudo ser paisaje para los pintores argentinos, ¿qué es el paisaje?

## 2. Paisaje: género y medio

De acuerdo con di Luca<sup>6</sup>, el género del paisaje en el territorio argentino, que podemos ubicar en la segunda mitad del siglo XIX, se consolida en relación a tres aspectos: en primer lugar, al desarrollo de una cultura urbana, que habilitará una percepción estética de aquello a lo que

<sup>1</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1970, p. 9.

<sup>2</sup> ALBERDI, Juan Bautista, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 119.

<sup>3</sup> SCHIAFFINO, Eduardo, “El Ateneo en 1894”, en *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933, p. 353.

<sup>4</sup> OBLIGADO, Rafael, “Sobre el arte nacional”, en *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943, pp. 53-55.

<sup>5</sup> MALOSETTI COSTA, Laura, “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”, en BATTICUORE, Graciela; KLAUS, Gustavo; MYERS, Julia (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, p. 292.

<sup>6</sup> LUCA, Fabiana de, “¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata”, en RUEDA, María de; PÉREZ BALBI, Magdalena (coords.), *Figuraciones de una modernidad descentrada*, La Plata, EDULP, 2017, p. 2.

ya no se pertenece, lo que está lejos, lo rural; en segundo lugar, la producción de un sistema de propaganda nacional, de una identidad argentina conforme al desarrollo de un Estado nacional moderno; y, por último, en relación al proceso de formación y autonomía del circuito artístico, que empieza a secularizarse y a responder a los gustos del público burgués. Desde esta perspectiva, los debates anteriores cobran otra relevancia: la opinión que se merece la pampa es el juicio que el país formará sobre su propio aspecto, y que en consecuencia ofrecerá al mundo. El paisaje no es entonces una condición natural de un lugar, una realidad geográfica exterior, sujeta a un modelo de representación más o menos mimético; sino un dispositivo construido, que opera al servicio de un discurso que lo supera. Los paisajes son, por lo tanto, productores de lugares. Dice Biglieri que “*la pampa, por lo tanto, además de ser una región natural, es también un «constructo histórico social» en el cual el entorno físico y las sociedades que lo habitan se constituyen en un proceso [...] en el convergen espacio, tiempo y sociedad*”<sup>7</sup> [cursivas en el original].

En este sentido, W. J. T. Mitchell en la introducción de *Landscape and Power* [Paisaje y poder], propone cambiar el sentido de paisaje de un sustantivo, a un verbo. El paisaje, desarrolla más adelante, debe dejar de ser entendido como un género, sino como un medio, vinculado principalmente a los modos imperialistas de dominación y colonialismo. Las teorías canónicas suponen la idea de que lo pintado en los paisajes parten de una materia prima sujeta a modos particulares o generales de representación, seguido de una elección y distribución arbitraria de elementos, que dan pie a una clasificación de subgéneros (paisaje histórico, el paisaje pastoral, el paisaje sublime o pintoresco, etc.) Ante esto, el autor escribe:

La pintura de paisaje es mejor entendida, entonces, no como un excepcional medio que nos da acceso a formas de visualización de paisajes, sino como una representación de lo que es ya por sí una representación. El paisaje puede ser representado por una pintura, un dibujo, un grabado [...] Sin embargo, antes de todas estas representaciones secundarias, el paisaje es en sí mismo un medio físico y multisensorial [...] en cuyos sentidos y valoraciones culturales está codificado, o bien *puestos* ahí por la transformación física de un lugar en el paisaje vegetal o arquitectónico, o *encontrados* en un lugar ya establecido, como se dice, al natural<sup>8</sup>

La inmensidad de la pampa, entonces, su cualidad de desierto, resulta ser no una característica apriorística de la geografía argentina, sino un constructo representacional. Grandes extensiones de tierra, desiertos en el sentido geográfico del término, existen también en Europa y en el resto del mundo. Pero “*la inmensidad operará como elemento configurador de la idea de espacio americano*”<sup>9</sup>, como señala la historiadora del arte Marta Penhos. Podemos ver esto en el óleo *El Rodeo*, de Prilidiano Pueyrredón de 1861 [Fig. 1]. El horizonte bajo deja ver esa extensión de cielo, que cubre dos terceras partes del soporte. Un cielo así sólo es posible de apreciar en la llanura pampeana, donde no hay árboles, ni cerros que interrumpan la visión ni enmarquen el fragmento.

<sup>7</sup> BIGLIERI, Aníbal, “Los espacios abiertos de la Pampa argentina”, *452°F Revista de Teoría de la Literatura y literatura comparada*, n° 16, 2017, pp. 140-141.

<sup>8</sup> MITCHELL, William John Thomas, “Imperial Landscape” [Paisaje imperial], en MITCHELL, William John Thomas (coord.), *Landscape and power* [Paisaje y poder], Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 14 [traducción por parte de la autora, cursivas en el original].

<sup>9</sup> PENHOS, Marta, “Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX”, *Studii Latinoamericani*, n° 4, 2008, p. 1.



**Figura 1.** Prilidiano Pueyrredón, *El Rodeo* (1861). Óleo sobre tela. Colección MNBA.

Según Mitchell, las representaciones de paisajes, en este caso en la historia de consolidación de la identidad argentina, han de ser estudiadas no sólo a la luz de su funcionamiento en tanto medio cultural, deben “*delinear el proceso mediante el cual el paisaje oblitera su propia legibilidad y se presenta como natural*”<sup>10</sup> y su vínculo estrecho con “*lo que pueden llamarse las «historias naturales» de los espectadores*”<sup>11</sup>. Malosetti Costa, en este mismo sentido, escribe: “*No se llegará a comprender qué o cómo se representa sin considerar de qué tipo de imágenes se trata, con qué fines fue realizada y para qué o quiénes*”<sup>12</sup>. Para ilustrar esto, podríamos tomar el ejemplo del cuadro *La vuelta del malón*, de Ángel della Valle [Fig. 2] que representa la huida del atraco indígena, llevándose de rehén a una mujer blanca. Pintada en óleo sobre tela en 1892, fue un encargo para enviarse a la Exposición Universal de Chicago de 1893, donde recibió una medalla de premiación. De vuelta en el país, cosechó más de una crítica positiva en el Segundo Salón del Ateneo de 1894 y fue comprada por la dirección, a cargo de Eduardo Schiaffino, del recientemente fundado Museo Nacional de Bellas Artes en 1903. La obra fue concebida con el propósito de representar ante el mundo la imagen de la argentinidad, y según Malosetti Costa fue considerada por definición la obra nacional. No es ingenuo, entonces, el tema elegido: los malones, «los indios», los secuestros van a ser representados, ya desactivados como peligro, para pasar a formar parte de un pasado triste pero superado; un problema que el proyecto de nación había resuelto en las llamadas Campañas al Desierto, concebidas y lideradas por el militar y presidente argentino Julio Argentino Roca, entre 1874 y 1880. Por su parte, el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes recibió el encargo de pintar las hazañas de la Campaña por parte de seguidores de Roca, quienes pidieron ser retratados al lado del General. El cuadro *Los conquistadores del desierto*, también llamado *Ocupación militar del Río Negro* [Fig. 3], fue finalizado en 1896 y donado años más tarde por el Ministerio de Guerra que el mismo Roca fundaría, al Museo Histórico Nacional; expuesto en sus salas desde entonces. Y siguiendo la misma temática, en

<sup>10</sup> MITCHELL, “Introduction” [Introducción], p. 2.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> MALOSETTI COSTA, “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”, p. 293.



la Exposición Universal de París de 1889<sup>13</sup> se exhibe en el Pabellón Argentino (ubicado al lado de la Torre Eiffel) el óleo de Alfred Paris *A través de la pampa* [Fig. 4], que fue premiado con una medalla de bronce. A su vuelta, se expone en el edificio de la Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires, y es reclamado por Schiaffino en 1895 para integrar la colección del Museo de Bellas Artes. Sin embargo, en 1929 se traslada a las salas del Museo Histórico Nacional<sup>14</sup>, donde permanece hasta la actualidad.



**Figura 2.** Ángel della Valle, *La vuelta del malón* (1892). Óleo sobre tela. Colección MNBA.

<sup>13</sup>Sobre las Exposiciones Universales y sus envíos argentinos, ver, entre otros, SCIORRA, Jorgelina, *Representaciones olvidadas en la historia del arte de los argentinos. La actuación de Eduardo Schiaffino en la conformación del campo de la Historia del Arte nacional*, Tesis de Licenciatura, La Plata, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 2015.

<sup>14</sup>Sobre las adquisiciones del Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Bellas Arte, ver: MALOSETTI COSTA, Laura, “Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”, en CASTILLO, Alfredo (comp.), *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paidós, 2010, pp. 71-88.



**Figura 3.** Juan Manuel Blanes *Los conquistadores del desierto u Ocupación militar del Río Negro* (1896). Óleo sobre tela. Colección MHN.



**Figura 4.** Alfred Paris, *A través de la pampa* (1889). Óleo sobre tela. Colección MHN.

Estos tres lienzos, entonces, vienen a configurar una terna discursiva: el primero va a servir como justificación para los otros dos, y los tres van a funcionar como un testimonio de los esfuerzos y las dificultades que la Argentina debió de pasar para alcanzar el grado de civilización y desarrollo que no tenía nada que envidiar a los países donde se los exhibía. La pampa de esta serie va a servir entonces como una expresión de argentinidad, que va a representarse más que nunca en su cualidad de desierto. Pero no es ya un desierto

problemático, inseguro, origen de la barbarie, sino es una pampa llana y lisa, que permite el paso del ejército, lista para convertirse en base y cimiento de la civilización, en territorio argentino. Dice Amigo sobre el óleo de París: “*indica la voluntad de la elite argentina de exhibir en la capital francesa una pintura que expresara el nivel de su civilización [...] una formación militar distante [...] de los malones de indios y gauchos [...] un ejército de línea al que la inmensidad de la pampa que atraviesa, aún, no le hace olvidar su función de «civilizadora»*”<sup>15</sup>. A la luz de esta teoría, por lo tanto, el género de paisaje no va a poder desprenderse de su función política, y las representaciones van a responder a las demandas que el sistema de arte exigía. La pampa, entonces, no va a ser hallada en su cualidad desértica, va a ser construida de tal manera para operar al servicio de un discurso político de colonialismo, urgente de establecerse y legitimarse. El paisaje histórico va a ser el subgénero que responda a esta demanda, amparado en la historicidad rigurosa, que elige percibir, seleccionar y finalmente representar y exhibir al «indio bárbaro» y al ejército de avanzada.

### 3. Paisaje: uso y función

Ahora bien, según Andermann,

El paisaje es el archivo físico donde están trazadas las relaciones sociales de la naturaleza. O más bien, se convierte en tal archivo a través del abordaje crítico [...] El paisaje, por ser un medio cultural de percepción y representación del espacio [...] es también el mediador entre las relaciones sociales y políticas y el ambiente no-humano<sup>16</sup>.

Y Mitchell en este sentido, agrega: “*El paisaje media entre lo cultural y lo natural*”<sup>17</sup>. Ejemplos de esto, podrían ser bien las imágenes producidas a partir del afán cartográfico que acompañó la Campaña al Desierto. Manuel Olascoaga, fue un militar, político y dibujante argentino, designado por Roca como Jefe de la Secretaría Militar del Ministerio de Guerra, desde donde planificó la avanzada de 1879. Luego estuvo a cargo de la incipiente Comisión Científica de Exploración y de la Oficina Topográfica Militar, desde donde realizó una completa tarea de relevamiento topográfico y fotográfico del territorio ganado a los nativos. En 1880 publicó sus resultados en un *Estudio Topográfico de La Pampa y Río Negro*, donde se publican junto con los mapas y los planos, imágenes que retratan la hazaña del cruce del Río Colorado en 1879 [Fig. 5], hito fundamental para la avanzada roquista sobre territorio indígena. El abordaje crítico que menciona Andermann, es, en palabras de Malosetti Costa, la atención a la función social de las imágenes, a los usos que las representaciones han tenido en la historia y que le han permitido establecerse como naturales y legítimas. Las imágenes de Olascoaga, según la autora, fueron leídas más en una lógica topográfica, de relevamiento, atadas a los propósitos generales de la publicación. En la campaña, no hubo artistas que sirvieron como topógrafos, hubo topógrafos que, en ocasiones, hicieron las veces de artistas. Y por este motivo han funcionado bajo esta lógica: no se analiza su cualidad de representación del espacio, sino que se lo valora como documento histórico. Retomando a

<sup>15</sup> AMIGO, Roberto, “Alfred París: «A través de la Pampa».” *Acervo, Estudios Patrimoniales. MNBA*, 1, n° 1, 2015, p. 43.

<sup>16</sup> ANDERMANN, Jens, “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, 13, n° 14, 2008, p. 5.

<sup>17</sup> MITCHELL, “Imperial Landscape” [Paisaje imperial], p. 15.



Mitchell, “*el discurso del paisaje imperial es reinstalado en el nombre de la historia, pero a expensas de su histórica función en la formación de la identidad colonial y nacional*”<sup>18</sup>.



**Figura 5.** Manuel Olascoaga, *Roca atraviesa el río Colorado*. Fuente: propia (2018).

Graciela Silvestri, en su libro *El lugar común*, explica que la geografía como ciencia, instalada en la enseñanza básica argentina, surge justamente del espíritu cartográfico de la Campaña de Roca. Los mapas, planos, croquis y gráficos que produjeron, sirvieron a los intereses de nacionalizar las masas, educar al soberano en el conocimiento de su propio territorio, e incorporar de una vez y para siempre, bajo el peso de la verdad irrefutable de los manuales de estudio, el espacio ganado a la nación argentina. “*Son estas formas pedagógicas de difusión de la geografía las que marcan las representaciones habituales del territorio nacional [...] que se forjan los clichés de los «paisajes nacionales», más allá de la pampa*”<sup>19</sup>. En concordancia, Andermann agrega: “*como algo que representa, la naturaleza invoca a la historia como su propio fuera-de-campo, como la ausencia que no obstante carga de significación al conjunto visual aparentemente autónomo y autosuficiente*”<sup>20</sup>.

Sin embargo, advertimos que la relación entre lo cultural y lo natural, entre las relaciones sociales y políticas y el ambiente no-humano, tomaron en algunos casos, otra vía. Encontramos principalmente en dos artistas una representación telúrica, despojada, inquietante, y que no parece entrar ni en una lógica ni en otra: lejos de las demandas del circuito artístico urgente de encontrar una identidad nacional, y también lejos de una misión de catalogación y registro. Tales casos son Thomas Gibson y Eduardo Sívori. Gibson fue un artista escocés que llegó a la Argentina en 1838 y se radicó en la zona de lo que hoy es General Lavalle, Buenos Aires. Desde allí pintó, entre otras, la acuarela *The pampas. Strange appearance assumed often by smoke from burning some part at sunset* [*Las Pampas. Aspecto*

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>19</sup> SILVESTRI, Graciela. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisajes en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011, p. 316.

<sup>20</sup> ANDERMANN, “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, p. 3.



*extraño asumido a menudo por el humo de la quema de alguna parte al atardecer*] [Fig. 6]. En cuanto a Sívori, fue un artista que alcanzó un importante renombre en la comunidad artística, y tuvo un papel fundamental en la consolidación del circuito artístico argentino. Fundó junto con Schiaffino y otros, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fue el primer director de la Academia Nacional de Bellas Artes y participó activamente en la Comisión Nacional de Bellas Artes, encargada de organizar la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910. Se conserva una gran cantidad de paisajes salidos de su mano, la mayoría acuarelas. Penhos y Malosetti Costa conjeturan que “*con Sívori se inaugura una nueva tradición en la representación de la pampa que llega hasta nuestros días. Son obras cuyos únicos elementos son la tierra, el cielo y entre ambos un horizonte muy bajo, sin interrupciones*”<sup>21</sup>. Si bien podemos rescatar muchos paisajes pampeanos que reafirmen lo expuesto, nos interesa rescatar la serie, escasamente estudiada, de veintiocho gouaches sobre papel que se conservan en el Museo Provincial de Bellas Artes [Fig. 7 y 8]. El despojo en la representación nos advierte un cambio de relación con la naturaleza, una experiencia que parece responder a una lógica más fenomenológica, antes que colonial o catalogadora. Según Malosetti Costa, Sívori nunca recibió un encargo oficial para un paisaje. “*Creo que esto puede llamar la atención sobre la relación entre las representaciones y las modalidades de apropiación y de domesticación de la tierra*”<sup>22</sup>, agrega. Adhiriendo a esta idea, creemos entender que los usos que estas imágenes han tenido pueden aportarnos información valiosa: en primer lugar atender a su contexto de realización particular, pues no fueron encargos oficiales ni expuestas en salones, ni ganadoras de premios; luego, observar su escasa circulación, ya que solo dos veces se han expuesto los gouaches en las salas del Museo que las conserva, desde su adquisición en 1936, y las acuarelas de Gibson se mostraron una sola vez en una exhibición conjunta; y, finalmente, la falta de un estudio pormenorizado y riguroso de las obras, mencionadas escasamente por la historia del arte oficial. Éstas, creemos que han sido variables que obstruyen el análisis de un modo representación particular del paisaje pampeano, y con ello, un modo de percepción del espacio. Si el paisaje, como mencionamos antes, no es entendido como una condición geográfica aprehensible, sino como un dispositivo que produce un lugar, nos parece importante atender a estos casos, olvidados por la disciplina, para disputar el lugar construido y estipulado que la pampa ha merecido en la historia de la identidad argentina.

<sup>21</sup> MALOSETTI COSTA, Laura; PENHOS, Marta, *Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa* (III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, celebradas en el Centro Argentino de Investigadores del Arte, en junio 1991). Buenos Aires, CAIA, 1991, p. 203.

<sup>22</sup> MALOSETTI COSTA, Laura, “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”, p. 303.



**Figura 6.** Thomas Gibson. *The pampas. Strange appearance assumed often by smoke from burning some part at sunset* (1838). Acuarela sobre papel. Colección particular.



**Figura 7.** Eduardo Sívori, *Inundación* (1905). Gouache sobre papel. Colección MPBA.



**Figura 8.** Eduardo Sívori, *Camino al jagüel* (ca. 1905). Gouache sobre papel. Colección MPBA.

#### 4. Conclusiones

Este trabajo, que recorre enfoques y análisis del paisaje en la pintura, pretende sentar bases para investigaciones posteriores, que indaguen, complejicen, y discutan las relaciones establecidas por las lecturas canónicas de la historia social del arte en la pintura de paisaje pampeano. Las imágenes creemos que deben ser estudiadas desde una perspectiva compleja, que introduzca variables como la conformación y pertenencia, o no, a un género, y los usos que tales imágenes han tenido en su contexto de producción y a lo largo del tiempo. Debemos “considerar las imágenes en su dimensión opaca: esto es, su lugar en la cultura como agentes transformadores en el devenir histórico”<sup>23</sup>. El artículo que aquí termina entiende los paisajes como imágenes opacas, que pueden funcionar como dispositivos políticos, representaciones cartográficas, o como figuraciones de una experiencia vital.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 194.

## Bibliografía

- ALBERDI, Juan Bautista, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- AMIGO, Roberto, “Alfred París: «A través de la Pampa»”, *Acervo, Estudios Patrimoniales*. MNBA, 1, n° 1, 2015, pp. 37-44.
- ANDERMANN, Jens, “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, 13, n° 14, 2008, pp. 1-7.
- BIGLIERI, Aníbal, “Los espacios abiertos de la Pampa argentina”, *452°F Revista de Teoría de la Literatura y literatura comparada*, n° 16, 2017, pp. 140- 141.
- LUCA, Fabiana di, “¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata”, en RUEDA, María de; PÉREZ BALBI, Magdalena (coords.), *Figuraciones de una modernidad descentrada*, La Plata, EDULP, 2017.
- MALOSETTI COSTA, Laura, “Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”, en CASTILLO, Alfredo (comp.), *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paidós, 2010.
- MALOSETTI COSTA, Laura, “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”, en BATTICUORE, Graciela; KLAUS, Gustavo; MYERS, Julia (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005.
- MALOSETTI COSTA, Laura; PENHOS, Marta, *Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa* (III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, celebradas en el Centro Argentino de Investigadores del Arte, en junio 1991), Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 195-204.
- MITCHELL, William John Thomas, “Introduction” [Introducción]; “Imperial Landscape” [Paisaje Imperial], en MITCHELL, William John Thomas (coord.), *Landscape and power* [Paisaje y poder], Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- OBLIGADO, Rafael, “Sobre el arte nacional”, en *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943.
- PENHOS, Marta, “Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX”, *Studii Latinoamericani*, n° 4, 2008, pp. 1-7.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1970.
- SCIORRA, Jorgelina, *Representaciones olvidadas en la historia del arte de los argentinos. La actuación de Eduardo Schiaffino en la conformación del campo de la Historia del Arte nacional*, Tesis de Licenciatura, La Plata, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- SCHIAFFINO, Eduardo, “El Ateneo en 1894”, en *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.
- SILVESTRI, Graciela, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisajes en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.

---

### Cómo citar este artículo:

Macario, M<sup>a</sup>. T. (2019). El paisaje argentino: construcciones y usos. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (16), 81-92.

---